# PRZEGLĄD MUZYCZNY



WARSZAWA, 1 Lipca 1913 r.
ZESZYT 13 (114).
**ROK VI.**

1 lipca 1913 r. № 13 (114).



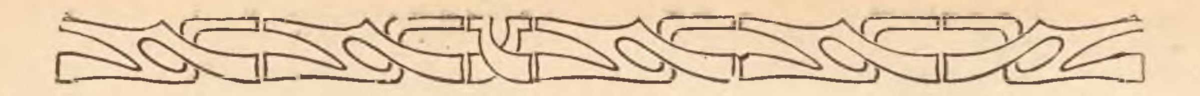

H. GOLDMANN.

# Muzyka a architektura.

Nieraz porównywano muzykę z architekturą. Był czas, gdy przenośnia: „architektura — to zastygła muzyka“, była utartem, zdawkowem wyrażeniem. Szczególnie często napotykało się to bon mot w książkach o architekturze i historji architektury, pisanych w drugiej połowie XIX wieku, w epoce zatem zastoju w sposobach wyrażania się sztuki budowlanej. Prawdziwi jednak znawcy i miłośnicy zarówno muzyki, jak architektury, z pewnem zastrzeżeniem przyjmowali to porównanie, albowiem dla nikogo nie mogło — w owej szczególnie epoce — podlegać wątpliwości, że zarówno pod względem bogactwa środków ekspresji, jak i siły oddziaływania muzyka stała nieskończenie wyżej od architektury. Nastał jednak czas — a mamy na myśli ostatnią dobę — wyzwolenia się architektury z powijaków naśladownictwa stylowego, zdobycia swych własnych naturalnych praw wewnętrznego rozwoju i uświadomienia ich sobie, i od tej chwili przenośnia o „zastygłej muzyce“ zaczęła wychodzić z obiegu. Gdy wskutek tego zainteresowanie się architekturą zaczyna zataczać coraz szersze kręgi, może nie od rzeczy będzie zbadać, co spoczywa na dnie tego pozornie powierzchownego, zlekka przez panią de Staël rzuconego „bon mot“.

Współczesna krytyka architektoniczna, biorąc za punkt wyjścia nowoczesne budowle, nauczyła nas pojmować, jaką rolę odgrywa w architekturze rytm i że, ściśle biorąc, rytm jest jej duszą i istotą. Od tej chwili zaczęto w interpretacji architektury nietylko współczesnej, lecz i klasycznej operować ze szczególnem upodobaniem słownictwem muzycznem. Wiadomo, że nawet Goethe — może inspirowany przez p. de Staël — zajmował się tem porównaniem; w rozmowach z Eckermannem znajdujemy króciutki ustęp, o tem świadczący. Gdy jednak Goethe dla wzmocnienia porównania powiada: „Nastrój, który wytwarza architektura, podobny jest do wrażeń, stwarzanych przez muzykę“, to zapewne ma na myśli cuda gotyku, np. katedrę strasburską, podczas gdy my zbadać chcemy, czy to nie dałoby się rozciągnąć na architekturę wogóle, ze względu na jej wewnętrzną naturę estetyczną.

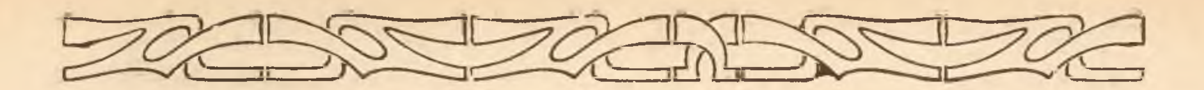
I estetyka muzyczna zdaje sobie sprawę z bliskiego powinowactwa muzyki z architekturą. William Wolf w dziele swem p. t. „Estetyka muzyczna“, porównywując muzykę, szczególnie polifoniczną z architekturą, powiada: „I architektura jest przedewszystkiem techniką, umiejętnością przezwyciężania trudności, nastręczanych przez prawo ciężkości, równowagi, oporu, i ona opiera się na matematycznych obliczeniach, i ona wymaga ścisłej konsekwencji w symetrycznem rozłożeniu części, odległości i t. p., istota jej jest nawskroś geometryczna: przedstawia ona formy i stosunki w przestrzeni.“ W związku z temi



uwagami możnaby przytoczyć twierdzenia anglika Stathama „O architekturze i muzyce“ (odczyt, wygłoszony w manczesterskiem „Stowarzyszeniu budowniczych“). We wstępie zaznacza autor, że podobne uogólnienie tematu wydaje mu się niezbyt ściśle określonem; to też, aby uniknąć z jednej strony niejasności, z drugiej zacieśnienia tematu do czysto praktycznych rozważań, sformułował temat jako: „Architektura i jej stosunek do muzyki“ (Architecture considered in relation to music). To mu daje możność obszerniejszego rozpatrzenia pokrewieństwa estetycznego obu sztuk. „Jest to — mówi — porównanie, którego nie należy jednak posuwać za daleko, pomimo, że przedstawia ono niezmiernie ciekawe zagadnienia i pouczające wyniki.“ Najistotniejsze podobieństwo architektury do muzyki polega na tem, że obie te sztuki mają do czynienia z oderwanem pojęciem proporcji i harmonji poszczególnych części jakiejś całości, a nie naśladują gotowych wzorów natury. To właśnie odróżnia je w najbardziej zasadniczy sposób od rzeźby i malarstwa, które wprawdzie wybiegają daleko poza samo naśladownictwo natury, ale właściwie na niem się opierają. Środki wypowiadania swych zamierzeń i wrażeń czerpią z granic samej przyrody, dlatego można je do pewnego stopnia nazwać sztukami fizycznemi. Natomiast architektura i muzyka wspierają się na właściwościach, podlegających prawom fizyki, mianowicie na linijności i proporcjonalności tak, że możnaby je nazwać właściwie sztukami metafizycznemi.

Muzyka jest linją i proporcją, rozczłonkowującą czas; architektura jest linją i proporcją, rozczłonkowującą przestrzeń. Ważna różnica w sposobie reagowania naszego na działanie każdej z tych sztuk polega na tem, że cel i rytm dzieła architektonicznego ujmujemy odrazu w bezpośredniem postrzeżeniu, gdy formy i rozczłonkowanie dzieła muzycznego ujmować możemy jedynie przy czynnym współudziale pamięci. Nie jest się zgoła w możności ocenić należycie dzieło muzyczne, nawet posiadając dobry słuch, bez pomocy pamięci muzycznej, gdyż uświadomienie sobie dźwięku nie trwa dłużej, niż jego brzmienie. Arcydzieła naszych wielkich kompozytorów co do rozczłonkowania i uszeregowania poszczególnych części zbudowane są według ścisłych prawideł architektoniki, ale my uświadomić sobie możemy tę strukturę formalną jedynie mając dokładnie w pamięci to, co już przebrzmiało. Dzieje się to w taki sposób, jak gdybyśmy chcieli ująć plan architektoniczny, patrząc nań przez wązką szczelinę w murze, poza którym przesuwanoby powoli dany rysunek. Cechą wspólną obu tych sztuk jest rytm, t. j. kolejna następczość składników konstrukcyjnych (the succession of impulses) w jednakowych interwałach, niezależnie od tego, czy one rozczłonkowują czas, czy przestrzeń; przyznać jednak trzeba, że w muzyce sięga on głębiej, gdyż właściwie istnienie tworów dźwiękowych byłoby niemożliwe bez rytmiki falowań. Gdy uderzamy naprz. młotkiem w stół, wytworzone przez uderzenia drgania powietrzne (gdybyśmy je mogli widzieć) przedstawiają się najzupełniej bezładnie: gdy zaś wydobywamy ton zapomocą pociągania smyczkiem, tworzące się fale następują w prawidłowych i stałych odstępach czasu.

W dziedzinie zjawisk widzialnych nic podobnego nie można spostrzedz, ale możliwe jest i pouczające porównanie muzyki z architekturą, gdy się pojęciu rytmu nada szersze znaczenie. Wszystkie poważniejsze dzieła muzyczne większych rozmiarów cechuje w sposób charakterystyczny stałe powracanie motywu głównego w pewnych, oznaczonych odstępach czasu. Toż samo trzeba powiedzieć o architekturze: wielkości, wyrazu monumentalności nie możnaby osiągnąć bez symetrycznego rozmieszczenia części w równych interwałach przestrzennych. Jeszcze istnieje inny punkt styczny między muzyką a architekturą, jakkolwiek naogół rzadko się to porusza. Konsonans i dysonans w muzyce polega na różnorodnym liczbowym stosunku ilości drgań. Dwa tony wywołują w uchu naszem wrażenie konsonansu, gdy ilość ich drgań na sekundę tworzy stosunki proste. Drgania dwuch tonów odległych o oktawę, która, jak wiadomo, tworzy najdoskonalszy konsonans, przedstawiają stosunek 1 : 2; w kwincie stosunek ten przedstawia się jak 1 : 3, w interwalu tercji drgania te mają się jak 1 : 4. Gdy z kolei przechodzimy do stosunków bardziej



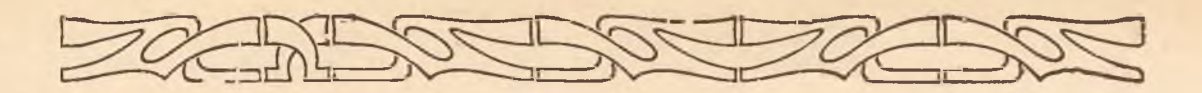
skomplikowanych, to już nie możemy tu połączenia tonów uważać za prosty konsonans. Nie każdy posiada wrodzoną zdolność uchwycenia subtelnych różnic w wysokości tonu, odróżniających konsonans doskonały od niedoskonałego; tak np. ludzie, którzy w śpiewie nie mogą trafić na właściwy dźwięk, mogą jednak zdolność tę rozwinąć w znacznym stopniu zapomocą ćwiczeń. Stroiciele fortepjanów, którzy wciąż z tem mają do czynienia, wyrabiają sobie niezwykle słuch w kierunku rozróżniania interwali. Prawdziwi muzycy odczuwają wysokości tonów w stopniu najwyższym.

Ciekawy i oryginalny fakt podaje Sir Fryderyk Ousely. Powróciwszy po kilkomiesięcznej nieobecności, zauważył, zasiadłszy do organów, na których zawsze grywał, że były nastrojone o $^1/_8$ tonu wyżej, niż dawniej. Przyniesiony kamerton dowiódł słuszności tego spostrzeżenia. Cóż to ma wspólnego z architekturą? — zapytacie. A więc: wiemy, że grecy przypisywali wielkie znaczenie zachowaniu dokładnej proporcji poszczególnych części swych budowli; później jednak twierdzono, jakoby tak drobiazgowe uwzględnianie tej proporcji nie było ważnem, albowiem oko nasze nie jest wcale w stanie dostrzedz, czy te proporcje są ścisłe, czy nie. Otóż, czy nie możnaby przypuszczać, że grecy posiadali tak wysubtelnione poczucie harmonji rzeczy widzialnych, iż proporcje nieścisłe raziły ich oko tak, jak fałszywe ustosunkowanie tonów razi nasze umuzykalnione ucho? Nie posiadamy na to żadnego dowodu niezbitego, ale przypuszczenie samo jest możliwe, jak również jest możliwem i to, że wrażenie skończonej doskonałości, jakie w nas wywołuje widok dochowanych do dziś resztek architektury starożytnej, przypisać należy tej okoliczności, że grecy wydoskonalili zmysł wzroku tak, jak współczesny muzyk zmysł słuchu. Moglibyśmy stąd wynieść naukę, by nieco staranniej kształcić i rozwijać w sobie zdolność odczuwania wrażeń wzrokowych.

Prawo o proporcji mas panuje zarówno w muzyce, jak w architekturze. Gdy Beethoven napisał trzecią z czterech uwertur do jedynej swej opery, t. zw. Leonorę III, zwrócono mu uwagę, że jest za monumentalna w stosunku do dwuaktowej opery. Twórca uznał słuszność tego zarzutu i skomponował czwartą, lżejszą od poprzedniej. To poczucie ustosunkowania poszczególnych części całości panuje we wszystkich dziełach wielkich kompozytorów. Symfonje Mozarta i Beethovena są klasycznemi przykładami podporządkowania szczegółów idei głównej.

Bardzo charakterystyczne pokrewieństwo uwydatniają obie sztuki w sposobie zakończenia swych utworów. Każda kompozycja muzyczna kończy się na dźwięku zasadniczym tonacji, w której została napisana, to znaczy akordem doskonałym danej tonacji, składającym się z tercji, kwinty i oktawy; ale kompozycja wielkich rozmiarów nie urywa się nigdy na uderzeniu końcowego akordu, bywa on kilka lub nawet wiele razy powtórzony, aby utworzyć zakończenie, dostrojone do miary wielkiego dzieła. Tak też uwieńczamy monumentalną budowlę mocnym gzymsem poziomym, aby przeciąć główne pjonowe linje konstrukcyjne kompozycji i energicznie je zakończyć. Częstokroć znów widzimy, jak kompozycje lżejszego pokroju, np. walc Chopina, lub niektóre Pieśni bez słów Mendelssohna, kończą się strzeliście wysoką nutą, podobnie jak ładny pałacyk letni spiczastą wieżyczką lub glorjetką.

Zarówno muzyka, jak architektura zdolne są do wyrażania rzeczy charakterystycznych, co z punktu widzenia czystej piękności i wzniosłości uważać należy za czynnik podrzędniejszej wartości. Charakter uwydatniamy zarówno przez pominięcie pewnych cech danego dzieła, jak przez specjalne ich podkreślenie i uwypuklenie (character sometimes arises as much from what is left aut as from what is there). Różnica polega na tem, że muzyka może odtwarzać charakter i przeżycia ludzkie, podczas gdy architektura wydobywa charakter tylko w zakresie świata sztuki. Jako doskonały przykład wydobywania charakteru za pośrednictwem muzyki służyć może uzmysłowienie „wesołego zabawiania się wieśniaków“ w beethovenowskiej „Pastoralnej“, z ich nieociosanym, pierwotnym tańcem i fagocistami, wydobywającymi tylko kilka tonów. Przypomina nam to tańczących chłopów na jednym z obrazów Teniers'a, —



jednakże nie jest to bynajmniej najlepszą cząstką utworu w znaczeniu muzycznem. Kto pragnie stać się w muzyce lub budownictwie charakterystycznym, t. j. poniekąd przejść z dziedziny sztuki w dziedzinę kunsztu, ten musi wyrzec się do pewnego stopnia wyższych czynników sztuki. Jednem z najbardziej charakterystycznych dzieł budownictwa, jakie zdarzyło mi się widzieć, był pawilon malarstwa pastelowego na paryskiej wystawie powszechnej w r. 1900. Wiedziałem, że jest tam pawilon malarstwa pastelowego, szukałem go, aż naraz ujrzałem budynek niesłychanie charakterystyczny. Malarstwo pastelowe jest to rodzaj lekki, zbliżony do zabawy, wymagający mniejszych środków, niż malarstwo olejne. Pawilon wykazywał swobodne i wesołe traktowanie architektury klasycznej. Również zabarwienie jasno - zielone i białe wzmacniało ten wyraz i zdawało się podsuwać ton pastelowy. Było to jedno z najbardziej pomysłowych dzieł budownictwa charakterystycznego, jakie zdarzyło mi się kiedykolwiek widzieć.

Na tem kończy się właściwie estetyczna część rozważań Statham'a, poczem następują dłuższe wywody o akustyce sal, przeznaczonych na produkcje artystyczne. Zastrzegamy sobie powrót do nich przy sposobności.[1])

---

# Współudział solistów w koncertach symfonicznych.

Feliks Weingartner, w książce, zatytułowanej „Akordy“, wydał niedawno szereg drukowanych już i rozrzuconych po różnych czasopismach artykułów i odczytów z dziedziny muzyki. Niektóre z nich dotyczą życia muzycznego na Zachodzie, które pod pewnymi względami ma rysy analogiczne z życiem muzycznem u nas. Zdania np. zawarte w wymienionym w nagłówku artykule, ilustrujące w części pierwszej kulturę muzyczną bywalców koncertowych w krajach niemieckich, mogą być zastosowane i do większości naszej publiczności, uczęszczającej do przybytków sztuki. Rady i wskazówki Weingartnera powinni wziąć pod uwagę i nasi kierownicy instytucji artystycznych i w tym celu artykuł omawiany przytaczamy tu w tłumaczeniu, opuściwszy w nim jedynie ustępy, mające specjalnie lokalne znaczenie.

* * *

— Idziesz dzisiaj na koncert symfoniczny?

— Kto bierze w nim udział?

— Śpiewaczka N.

— Czy ładna? młoda?

— Podobno. Na fotografji przymioty te uwydatniają się dodatnio. Świewała już na wielu dworach; krytyki wyrażać się mają o niej z zachwytem; musi więc coś umieć.

— Co śpiewa?

— Nie wiem.

— Coprawda, najgłówniejsze jest to, że ładna. Idę więc.

— Do widzenia!

Wieczorem sala koncertowa wypełnia się szczelnie publicznością. Umiejętna reklama wywołała zaciekawienie i zrobiła swoje. Ze wszystkich stron dolatują echa prowadzonej rozmowy na temat nowego zjawiska na horyzoncie sztuki; różnorakie domysły nie mają granic:

— Napewno nosi jasną suknię.

— Nie, na fotografji, którą wystawiono w księgarni, ubrana jest w czarną suknię.

— Proszę zwrócić uwagę na naszyjnik z pereł.

— Czy tylko dzisiaj będzie go miała.

— Zdaje się, że ma wysmukłą, ładną figurę.

— Napewno będzie wydekoltowana; na fotografji ma obnażoną piękną szyję.

---

[1]) Tłumacz. z niemieckiego.

— U kogo mieszka?
— U pani X.
— Polecono ją najzamożniejszym rodzinom.
— Szczęśliwi są, ci artyści!

Na estradzie ukazuje się kapelmistrz, i, stukając pałeczką w pulpit, nawołuje do spokoju, na który zmuszony jest czekać chwilę, zanim spóźnieni melomani z mniejszym lub większym hałasem dotrą do swych miejsc (zupełnie jak w Warszawie). Rozpoczyna się pośpieszne przewracanie i odczytywanie programu, słychać oburzenia pod adresem spóźniających się, dla których trzeba powstawać z miejsca, aby umożliwić im zajęcie właściwego krzesła Wreszcie spokój dochodzi do tego stopnia, że koncert może się rozpocząć. Orkiestra odtwarza uwerturę. Słucha się jej w spokoju, ale nie ze zbytnią uwagą; tę ostatnią rozprasza myśl o mającem nastąpić po uwerturze ukazaniu się artystki. W więcej dla przyzwoitości rozlegających się oklaskach łączy się ulga, że nareszcie usunięta została ostatnia przeszkoda, tamująca najważniejszy moment koncertu, że nakoniec oczom publiczności ukaże się z tęsknotą oczekiwana śpiewaczka. Poruszenie pulpitami. Drzwi, prowadzące na estradę, otwierają się. „Idzie!“ Lecz nie, drzwi zamykają się z powrotem. Może tren źle był ułożony; może trzeba było poprawić fryzurę; a może chwila lęku. „Tak, tak, to nie bagatelka śpiewać przed obcą publicznością.“ Wreszcie oczy wszystkich zwróciły się ku tajemniczym drzwiom; osoby, zajmujące ostatnie rzędy krzeseł, podnoszą głowy w górę, bo oto — wsparta na ramieniu jegomościa w białych rękawiczkach — ukazuje się na estradzie gwiazda wieczoru. „A co, czarna suknia!“ — „Naszyjnik perłowy ma również.“ — „Naprawdę, młoda i ładna“.

Zagrzmiały powitalne oklaski. Artystka, krocząc, niby onieśmielona, wzrok spuszcza na dół, to znowu, pewna zwycięstwa, mierzy nim zebranych. Stanąwszy na brzegu estrady, z miłym, na pół kokieteryjnym uśmiechem na ustach składa ukłon publiczności, która oklaskuje śpiewaczkę coraz bardziej entuzjastycznie; jest to dobry omen: powodzenie pewne. Podczas, gdy wszystkie lornetki skierowane są na solistkę, ta śpiewa niesłusznie tak bardzo lubianą arję z „Lakmé“, lub warjacje Procha, w najlepszym razie, chcąc być klasyczną, arję Królowej Nocy. Jeżeli zaś rozporządza ciężkim kalibrem głosu, odtwarza fragment z opery Glucka lub z oratorjum Händla. W każdym razie usłyszymy coś, co nie pozostaje w najmniejszym związku ani z tem, co było, ani z tem, co ma być przez orkiestrę wykonane. O ile występ nie zrobił fjaska, następują wywoływania artystki. Podniecony nastrój na sali przerywa ponowne pukanie kapelmistrza; ma to oznaczać: znowu słuchać muzyki, nie mając przytem nic dla oka. W dodatku program zapowiada utwór „modernistyczny“. Jeżeli nazwisko autora otacza aureola sławy, to dzieło uznane będzie za piękne. W przeciwnym razie wszczynają się dysputy na temat dysonansów i reminiscencji. Mija i to, i z ulgą na sercu oczekiwany jest drugi, główny numer wieczoru, którym mają być „pieśni“. Nową salwą oklasków powitana, ukazuje się znowu na estradzie diva, na ten raz o wiele śmielej i pewniej stąpając po podjum. Śpiewa w bezładnym porządku Schuberta, Schumanna, Brahmsa; ale dopiero pod koniec, po „efektownym“ Wolfie lub Straussie, albo raczej po potokach sentymentu Tostiego czy też chaminady, zachwyty przybierają coraz większe rozmiary i wyrażają się w sutych oklaskach. Słabo rozbrzmiewa w dużej sali akompanjament fortepjanowy do pieśni, zwłaszcza do pieśni intymnego charakteru. Ale któżby zwracał na to uwagę. Powtarzań i naddatków wszelkiego rodzaju nie skąpi artystka nienasyconej publiczności, wzamian za co otrzymuje wieńce i bukiety. A skoro dorzuci jeszcze jaką „chanson“ lub „canzonettę“ w obcym języku, wtedy owacjom niema końca. W aplaudowaniu przyjmuje udział nawet orkiestra. Z sercem zasmuconem żegnano znikającą po raz ostatni czarną sunkię.

Program koncertu jeszcze nie skończony; pozostała symfonja. Sala powoli zaczyna się opróżniać (zupełnie jak w Filharmonji Warszawskiej).

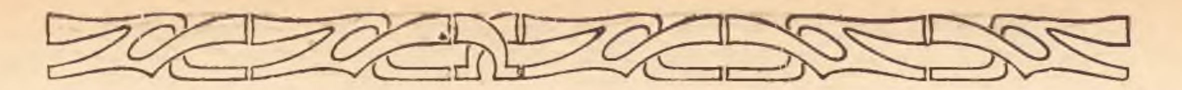
— Co za brak kultury muzycznej, przed symfonją opuszczać salę!

— Nie czytał pan w pismach, że symfonja jest najważniejszym numerem koncertu?

— Tak, ale gdyby symfonja nie była taka długa.

— Pst, o tem się nie mówi.

Na sali śmiechy.



„Pst, cicho!“ — słychać na różne strony, bo oto rozległy się pierwsze akordy symfonji. Orkiestra i dyregent sprawiają się dobrze. Po pierwszej części gromadki słuchaczów opuszczają salę, po następnych częściach sala pustoszeje coraz bardziej, a przed rozpoczęciem finału już całe masy publiczności cisną się do wyjść (zupełnie jak w Filharmonji Warszawskiej). Niby usprawiedliwienia dolatują zdania:

— Złe porządki w szatni!

— Powóz czeka już od pół godziny; konie mogą się przeziębić.

— Musimy być jeszcze dzisiaj na balu.

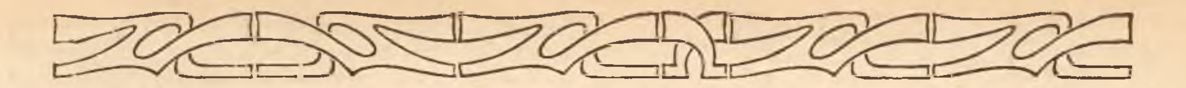
Ci, którzy wytrwali do końca, urządzają „zasłużonemu“ kapelmistrzowi owację; potem myśl pracuje nad wyborem jakiej rozrywki, któraby uzupełniła koncert, a jeżeli się jest szczególniejszym miłośnikiem muzyki, spożywa się kolację, trawiąc jednocześnie wrażenia z koncertu.

To, co naszkicowałem powyżej, jest przeciętnym obrazem koncertu symfonicznego. Obraz ten może się zmienić, o ile solistą koncertu będzie skrzypek i wtedy publiczność interesować się będzie jego brodą, wąsami lub orderami, jeżeli zaś współudział w wieczorze weźmie pjanista, szerokie sfery sprzeczać się będą o to, czy pod palcami wirtuoza będą pękały struny fortepjanu, czy też nie. Istota rzeczy jednak nic się nie zmieni. Po większej części atrakcją koncertu symfonicznego pozostaje solista, produkcje orkiestrowe stawiane są na drugim planie.

Czem się to dzieje? Czyżby angażowanie solisty na koncert symfoniczny było błędem zasadniczym? Bynajmniej! Błąd polega jedynie na tem, że soliście koncertu przypisywaną jest fałszywa rola. Solistę nie należy angażować po to, żeby w ramach koncertu symfonicznego popisywał się sztuką wirtuozowską, lub też dla zrobienia kasy, lecz po to, aby był pomocny w interpretowaniu tych dzieł, które wymagają jego współudziału. Słów moich nie zwracam w stronę wyłącznie solistów, wśród których nie brak artystów pierwszorzędnych i których popisy są równie cenne, jak pożyteczne, podnoszę głos jedynie przeciwko nadużyciom, które koncertom symfonicznym nadają cechę rozrywki, i publiczność zamiast kształcić się muzycznie na tych koncertach, zamiast uczęszczać na nie dla sztuki, przez udział solistów myśl odrywa od muzyki i skupia ją na osobie solisty.

Stawiam więc przedewszystkiem warunek, aby na koncertach symfonicznych wykonywane były tylko dzieła, które koncertom takim odpowiadają. Przez to samo poruszam kwestję układania programu. Na ten temat bardzo trafne zdania wygłosił Zygmunt Hausegger; słowom Hauseggera należy dać posłuch. Przyłączając się w części do tych zdań, znajduję, że do programów koncertów symfonicznych i dzieł wymagających współudziału solisty powinny być włączane tylko wartościowe utwory instrumentalne z partją solową fortepjanu, czy też innego instrumentu, lub oddzielne kompozycje wokalne z towarzyszeniem orkiestrowem.

Dzieła intymnego charakteru, utwory fortepjanowe i pieśni z towarzyszeniem fortepjanu należy wyłączyć z programów wielkich koncertów symfonicznych; nie powinny również mieć miejsca w programach koncertów symfonicznych nic nie mówiące, puste utwory wirtuozowskie, a to z tej racji, że niegodne są, aby ich słuchano obok poważnych dzieł orkiestrowych; co do pierwszych, to te w dużej sali niezdolne są wywołać odpowiedniego wrażenia i odsuwają myśl słuchacza od głównych numerów koncertu; jedne i drugie zaś są w sprzeczności z celem artystycznym koncertu symfonicznego. Również co do arji zalecam ostrożny wybór. Pieśń z towarzyszeniem orkiestry powinna być przez kompozytorów i kapelmistrzów w większem poszanowaniu, aniżeli się to obecnie dzieje. Również stylowo instrumentowane pieśni z akompanjamentem fortepjanu, o ile tylko ich treść słowna i muzyczna dostraja się wartości dzieł orkiestrowych, mogą być włączane do programu koncertu symfonicznego. Taki np. „Król Olch“ Schuberta w instrumentacji Berlioza mógłby być częściej wykonywany. Mottla szczęśliwe próby z pieśniami Wagnera, Beethovena i Schuberta powinny znaleźć naśladowców i spotkać się z rozumnem przyjęciem. Co się tyczy wreszcie naddatków, to te na koncertach symfonicznych stanowczo nie powinny mieć miejsca. Jeżeli dany utwór ma nadzwyczajne powodzenie i publiczność domaga się gwałtem, żeby był bisowany, to przychylenie się do prośby słuchaczy nie powinno być wykluczone. Soliście należy zabronić przez dobrowolne naddatki zmieniać program, a tem samem i charakter koncertu; zakaz taki powinien nastąpić choćby dlatego, że



przy wyborze nadddatków nie jest stosowana żadna miara krytyczna. Byłem świadkiem, jak na jednym z koncertów w Monachjum pewien słynny skrzypek po koncercie Beethovena zagrał na bis etiudę Paganiniego; skutek był taki, że na koncertach pod moją dyrekcją soliście niewolno było grać utworów, nie objętych programem.

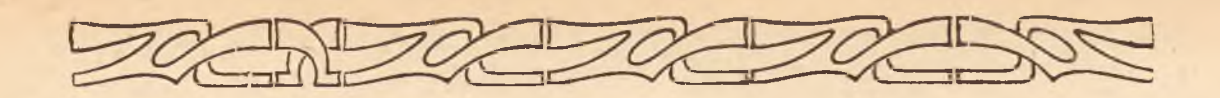
Warunkiem nieodzownym powinno być, aby wybór utworów, przeznaczonych do wykonania na koncercie, odbywał się z zachowaniem poczucia smaku estetycznego, żeby w wyborze tym przestrzegana była celowość; dalej umiejętne zestawienie przeznaczonych do wykonania utworów. Należy przedewszystkiem ułożyć w głównych zarysach program koncertu, któryby z punktu widzenia artystycznego nie podlegał żadnej krytyce, i dopiero wtedy dokonać wyboru odpowiedniego solisty. Koncert np. rozpoczęty wstępem do „Śpiewaków norymberskich“, o ileby po nim nastąpiła włoska arja koloraturowa, nazwałbym bardzo nieartystycznym.

A jaką usłyszelibyśmy odpowiedź, gdyby wyłuszczone propozycje wypowiedziane były głośno? „Pięknie, ale publiczność żąda czego innego!“ Na to odparłbym, że instytucja artystyczna nie powinna ślepo ulegać panującym gustom, lecz postawić sobie za zadanie umiejętnie, a jednocześnie stanowczo i wytrwale — mając świadomość celu na uwadze — kształcić muzycznie publiczność. Zdanie tylko co wygłoszone, było już tyle razy powtarzane, że nie powinno pozostawać dłużej czczym frazezem, lecz zmienić się w prawdę. Wreszcie chciałbym raz na zawsze wykorzenić rozpowszechnione fałszywe mniemanie. Otóż bynajmniej nie szeroka publiczność, nie ten łajany, to znów stale brany w rachubę tłum jest przyczyną anormalnego rozwoju kultury muzycznej, lecz pojedyncze osoby, które z tych lub innych względów uważają się za uprawnione do mieszania się do spraw artystycznych i zamiast korzyści, przynoszą szkodę. Członkowie komitetu z różnych nieartystycznych sfer, protektorowie, którzy dali pieniężne zapomogi i wzamian za to chcą się bawić, sympatyczne przedstawicielki rodzaju żeńskiego, które w niektórych sprawach uważają się za sfery miarodajne, krótko mówiąc: są to dyletanci, którzy dla zaspokojenia własnych życzeń przywdziewają płaszczyk „publiczności“; są to najbardziej niebezpieczni wrogowie sztuki. Pan Soundso, który stara się o względy panny Soundso, właścicielki słowiczego głosu; pani Y., której serce bije dla czarnowłosego skrzypka p. Z., częste mają prośby do kapelmistrza lub zarządu instytucji artystycznej; zarówno z panem Soundso, jak i panią Y. trzeba się liczyć, gdyż są to osoby wpływowe i gdyby ewentualnie zerwały z instytucją, znalazłyby licznych naśladowców. Siła przyzwyczajenia zwycięża; godne zwrócenia na siebie uwagi głosy prasy nie znajdują posłuchu, i tak z roku na rok wszystko idzie dawnym trybem.

Gdybyśmy jednak odważyli się na pewne zmiany i układali np. program z pewnym planem artystycznym, a tem samem ograniczali i regulowali nieład w sprawie solistów, urządzali koncerty bez udziału wirtuozów, któreby pod względem wykonania nie pozostawiały nic do życzenia, przekonalibyśmy się, że publiczność na podobną reformę nie będzie narzekała, nie będzie się jej opierała, lecz, przeciwnie, podda się jej z zainteresowaniem. Wątpić nie należy, że znajdą się niezadowoleni, ale o tych najlepiej zapomnieć, tembardziej, że będą zastąpieni przez żywioły bardziej wyrozumiałe i dobro sprawy lepiej pojmujące.

Na potwierdzenie tego, co powiedziałem, przytoczę kilka faktów. Objąwszy w r. 1891 kierownictwo koncertami berlińskimi, ograniczyłem współudział solistów do jednego wieczoru w sezonie i pomimo to wpływy kasowe nietylko się nie zmniejszyły, ale, przeciwnie, powiększyły się pięciokrotnie. Przypuszczam, że to był wyjątek. Ale oto drugi przykład. Podobną reformę zaprowadziłem w koncertach Kaima w Monachjum, i frekwencja publiczności nie osłabiła się wcale. Naturalnie, z przesądami miejscowymi walczyłem lata całe, i dużo czasu upłynęło, zanim kwestja udziału solistów w koncertach symfonicznych w sposób korzystny dla sztuki załatwioną została. Smak publiczności może być podniesiony planowym rozwojem poczucia artystycznego, podobnie znów bezmyślność, uległość i prywaty mogą spowodować smaku tego zupełny zanik.



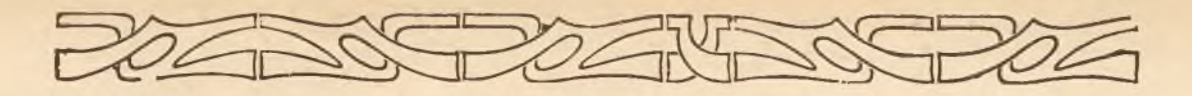


Dr OSWALD FEIS.

# Genealogja i psychologja muzyków.

*(Ciąg dalszy.)*

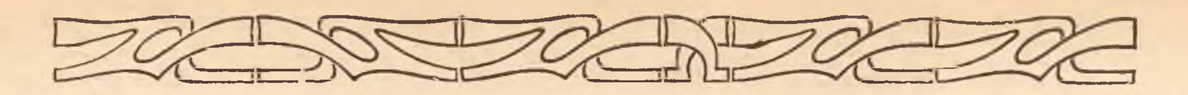
131. *Pixis Fryd. Wilh.*, organista i kompozytor, ojciec
*Pixis'a Fryd.*, kompozytora i
*Pixis'a Jana Piotra*, pjanisty i kompozytora.
*Pixis Teodor*, nauczyciel gry na skrzypcach, syn skrzypka.
132. *Pleyel Ignacy*, płodny kompozytor,
*Pleyel Marja Felicja* (jego żona), pjanistka,
*Pleyel Kamil* (ich syn), kompozytor.
133. *Purcell Henryk*, syn nadwornego muzyka.
134. *Raff Józef Joachim*, pjanista, skrzypek, kompozytor; syn organisty.
135. *Rameau Jan Filip*. „najsłynniejszy kompozytor francuski XVIII wieku", organista i kompozytor; ojciec i matka byli wielkimi wielbicielami muzyki i zaraz w wczesnej młodości kazali poważnie kształcić syna w muzyce.
136. *Reeves Gims*, „słynny tenor angielski", syn muzyka;
jego żona: Emma Lacombe, doskonała sopranistka;
jego syn: Herbert Gims, tenor;
jego córka: Konstancja, śpiewaczka koncertowa.
137. *Reger Max;* ojciec: nauczyciel, pierwszy udzielał synowi początków muzyki.
138. *Richter Ernest Ferd. Edward*, kompozytor i teoretyk; syn dyrygenta i nauczyciela muzyki.
139. *Riemann Hugo;* ojciec: właściciel majątku (muzykalny).
140. *Rietz Edward*, skrzypek, } synowie muzyka.
*Rietz Juljusz*, dyrygent i kompozytor }
141. *Rimbault Edw. Franciszek*, organista, uczony muzyczny; syn organisty.
142. *Rink Jan Chrystjan Henryk*, organista i kompozytor; ojciec: organista.
143. *Rossini Joachim;* ojciec: waltornista, matka: śpiewaczka.
144. *Rubini Jan Baptysta*, śpiewak; syn nauczyciela muzyki.
145. *Scarlatti Dominik;* syn kompozytora.
146. *Schimon Adolf*, nauczyciel śpiewu, pjanista i kompozytor; ojciec: śpiewak operowy i malarz.
147. *Schnabel Józef Ignacy*, kompozytor; jego syn: Karol, pjanista i kompozytor (ojciec i dziadek byli kantorami).
148. *Schneider Jan Fryderyk*, organista i kompozytor } synowie organisty.
„ *Jan Gotlib*, organista i kompozytor }
„ *Jan Gotlib*, organista }
149. *Schubert Ferdynand*, kompozytor } ojciec: nauczyciel (muzykalny).
„ *Franciszek* }
150. *Schwencke Chrystjan Fryd.*, dyrektor muzyki i kantor;
jego synowie: { *Jan Fryd.*, organista, pjanista i klarnecista.
{ *Karol*, kompozytor.
jego wnuk: *Fryderyk Gotlib*, organista i pjanista.
151. *Servais Adrjan Franciszek*, wiolonczelista; syn muzyka.
„ *Józef*, wiolonczelista; syn Adrjana Servais'a.
152. *Siboni Erych Antoni*, dyrygent i kompozytor; syn śpiewaka.
153. *Speidel Wilhelm*, nauczyciel muzyki; syn śpiewaka.
154. *Spohr Ludwik;* ojciec grał na flecie, matka grała na fortepjanie i śpiewała.
155. *Stamitz Karol*, skrzypek i kompozytor } ojciec: skrzypek i kompozytor.
„ *Antoni*, skrzypek }
156. *Stockhausen Juljusz*, śpiewak; ojciec: harfista.
157. *Stölzel Gotfryd Henryk*, kompozytor i teoretyk; ojciec organista.



158. *Strauss Jan* (ojciec); jego synowie:
1) Jan Strauss, twórca operetek i tańców.
2) Józef Strauss, kompozytor utworów tanecznych.
3) Edward Strauss, „ „ „
159. *Strauss Ryszard*, syn waltornisty.
160. *Strungk Mikołaj Adam*, skrzypek i kompozytor; ojciec: organista.
161. *Svendsen Jan Seweryn*, dyrygent i kompozytor; syn nauczyciela muzyki.
162. *Thomas Karol Ludwik Ambr.*, kompozytor i pedagog; syn nauczyciela muzyki.
163. *Tschirch Herman*, organista
„ *Rudolf*, kapelmistrz i kompozytor
„ *Ernest*, kapelmistrz
„ *Henryk Juljusz*, pjanista i kompozytor
„ *Fryderyk Wilhelm*, kompozytor
„ *Karol Adolf*, pjanista
} synowie kantora i organisty.
164. *Tulon Jan Ludwik*, flecista i kompozytor; ojciec: fagocista.
165. *Türk Daniel Gotlib*, organista i teoretyk, syn muzyka.
166. *Vivaldi Antoni*. skrzypek i kompozytor.
167. *Vogler Jerzy Józef*, organista, kompozytor, teoretyk; syn fabrykanta skrzypiec.
168. *Volkmann Fr. Robert*, kompozytor; ojciec: organista.
169. *Welbe Samuel*, organista i kompozytor, syn kompozytora.
170. *Weber Karol Marja*, syn oficera i kapelmistrza.
171. *Weigl Józef*, dyrygent i kompozytor, syn muzyka.
172. *Wolfrum Filip*, kompozytor i dyrygent, syn organisty.
173. *Zingarelli Mikołaj Antoni*, kompozytor, syn nauczyciela śpiewu.

## B) Córka odziedzicza talent po ojcu.

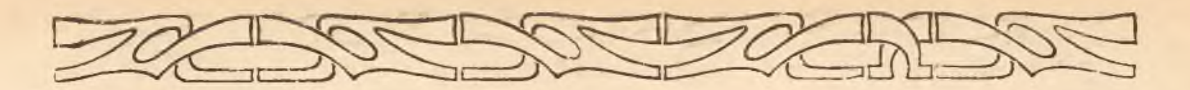
1. *Abbadia Ludwika*, śpiewaczka, córka kapelmistrza.
2. *Albertazzi Emma*, śpiewaczka i pjanistka, córka nauczyciela muzyki.
3. *Ambroz Wilhelmina*, pjanistka i śpiewaczka operowa; córka i uczennica śpiewaka.
4. *Arblay Franciszka* pisarka muzyczna; ojciec jej był również pisarzem muz.
5. *Bachrich Cecylja*, śpiewaczka koloraturowa; ojciec kompozytor.
6. *Bauer Katarzyna*, pjanistka; córka kapelmistrza i pjanisty.
7. *Baur Jenny*, śpiewaczka; ojciec: kompozytor i pedagog.
8. *Benois Marja*, pjanistka, uczennica ojca.
9. *Berlot Eliza*, pjanistka. ojciec malarz i skrzypek.
10. *Bianchi Walentyna*, śpiewaczka, córka nauczyciela śpiewu.
11. *Billington Elżbieta*, śpiewaczka, córka skrzypka.
12. *Blasis Wirginja*, śpiewaczka; córka nauczyciela śpiewu, Franciszka B.
13. *Brambilla Paweł*, kompozytor (syn lekarza), miał córki:
1) *Amalję*
2) *Emilję*
3) *Erminję*
} śpiewaczki
synów:
1) *Pawła*
2) *Ulisesa*
} śpiewacy.
14. *Caccini Franciszka*, śpiewaczka i kompozytorka; ojciec: znany nauczyciel śpiewu.
15. *Candeille Amalja Julja*, śpiewaczka i artystka dramatyczna; ojciec jej był twórcą oper.
16. *Corri*, śpiewaczka, pjanistka i kompozytorka (żona Dusseka, potem Moralt'a); śpiew studjowała pod kierunkiem ojca.
17. *Eichner Adelajda*, śpiewaczka i pjanistka; ojciec kompozytor i fagocista-wirtuoz.
18. *Fodor* (Józefina Mainvielle), spiewaczka; córka organisty i kompozytora, Józefa Fodora.
19. *Gassmann Marja Anna*, śpiewaczka
*Gassmann Marja Teresa*, śpiewaczka
} ojciec: Florjan Leopold Gassmann, organista i kompozytor.
20. *Götze Augusta*, artystka dramatyczna i śpiewaczka; córka śpiewaka operowego.



21. *Gras* (z męża Dories), śpiewaczka, córka kapelmistrza.
22. *Grétry Łucja*, kompozytorka; córka kompozytora.
23. *Hamel Julja*, kompozytorka; ojciec: skrzypek, krytyk muzyczny i pedagog.
24. *Hartig Joanna*, śpiewaczka, córka śpiewaka.
25. *Krebs Mary* (zamężna Brennig), pjanistka. Ojciec: Karol Krebs pjanista i kompozytor; matka: śpiewaczka.
26. *Lachner Krystyna* }<br>*Lachner Tekla* } patrz: rodziny muzyków.
27. *Lebrun Zofja*, śpiewaczka }<br>*Lebrun Rozyna*, śpiewaczka } ojciec: L. A. Lebrun, muzyk; matka: Lebrun-Danzi, śpiewaczka.
28. *Malibran Marja Felicja*, słynna śpiewaczka, córka i uczennica Emanuela Garcia.
29. *Mara Gertruda Elżbieta*, śpiewaczka, córka muzyka.
30. *Mozart Marja Anna* (Nannerl), pjanistka; siostra Wolfganga Amadeusza Mozarta i córka Leopolda Mozarta (skrzypka i kompozytora).
31. *Neruda W. M. Franciszka*, ojciec: Józef Neruda, organista.
32. *Patti Karolina*, śpiewaczka estradowa }<br>*Patti Adelina*, słynna śpiewaczka } ojciec: śpiewak (tenor).
33. *Persiani Fanny* (z domu Tacchinardi), śpiewaczka operowa; ojciec: Mikołaj Tacchinardi, nauczyciel śpiewu.
34. *Reichardt Ludwika*, kompozytorka-pieśniarka; córka Jana Fryd. Reichardta.
35. *Rudersdorf Hermina*, śpiewaczka, córka skrzypka.
36. *Sass Marja Konstancja*, śpiewaczka, córka skrzypka.
37. *Schick Małgorzata Ludwika*, śpiewaczka; ojciec: fagocista.
38. *Schröder Devrient Wilhelmina*, słynna śpiewaczka dramatyczna; ojciec: barytonista.
39. *Sembrich-Kochańska Marcelina*, fenomenalna śpiewaczka; ojciec grał na skrzypcach.
40. *Viardot Michalina Paulina*, śpiewaczka; ojciec: Garcia (doskonały nauczyciel śpiewu).
41. *Wranitzka Katarzyna*, śpiewaczka estradowa i koncertowa; córka skrzypka — Antoniego Vranitzkiego.

### C) Syn odziedzicza talent po matce.

1. *Agricola Jan Fryd.*, organista i pjanista; muzykę studjował na życzenie matki.
2. *Ambros August Wilhelm*, słynny historyk muzyki i kompozytor. Ojciec jego był oficjalistą pocztowym i należał do ludzi bardzo uzdolnionych. Synowi dał gruntowne ogólne wykształcenie, z którego muzyka była prawie zupełnie wykluczona. Matka, siostra historyka muzyki Kiesewettera, była śpiewaczką i pjanistką.
3. *Bruch Maksymiljan*, kompozytor; pierwszą nauczycielką muzyki była mu matka (urodzona Armenläder), śpiewaczka i pjanistka.
4. *Cianchettini Pius*, pjanista i kompozytor; w muzyce kształciła go matka, Weronika z domu Dussek, pjanistka i kompozytorka.
5. *Garat Piotr Jan*, „najwybitniejszy śpiewak, jakiego Francja posiadała“ (Fétis); początków muzyki udzielała mu matka, rozporządzająca pięknym materjałem głosowym; ojciec, nie należący do miłośników muzyki, przeznaczył syna na prawnika.
6. *Gounod Karol Franciszek*; zamiłowanie do muzyki wzbudziła w nim matka, bardzo dobra pjanistka.
7. *Grieg Edward*; pierwszą nauczycielką muzyki była mu matka, osoba muzycznie bardzo uzdolniona i doskonała pjanistka.
8. *Lacombe Ludwik*, wyborny pjanista i kompozytor; początków muzyki (według Fétisa) udzielała mu matka.
9. *Lacombe Felicja* (siostra i uczennica Ludwika Lacombe'a).
10. *Mendelssohn-Bartholdy Feliks*. Pierwszą nauczycielką muzyki była mu matka.



11. *Parmentier Teodor Józef,* muzyk i komp.; syn urzędnika państwowego, który był przeciwny karjerze muzycznej syna; pierwsza zapoznała go z muzyką matka.
12. *Pfeiffer Jerzy Jan,* pjanista i kompozytor. Muzyki uczyła go matka, Klara, pjanistka (i kompozytorka), uczennica Kalkbrennera i Chopina.
13. *Pongin Franciszek August Artur,* muzyk i historyk. „Muzykę zaczął studjować w 7 roku życia, pod kierunkiem matki (artystki dramatycznej), bardzo zamiłowanej w muzyce" (Fétis).
14. *Rubinstein Antoni,* słynny pjanista i kompozytor.
*Rubinstein Mik.,* pjanista i komp. „Matka była doskonałą muzyczką; pierwsza zauważyła zdolności muzyczne u syna" i rozpoczęła z nim naukę muzyki.
15. *Wilhelmy August Emil Daniel Fr. Wilh.,* słynny skrzypek. „Ojciec jego był doktorem prawa. Talent do muzyki odziedziczył napewno po matce (Karolinie Petry), która była dobrą pjanistką i śpiewaczką" (podług Fétisa).

*(Dok. nast.)*

---

# Popisy uczniów Konserwatorjum krakowskiego.

Cztery popisy muzyczne, urządzone w dniach 20, 21, 24 i 25 czerwca, są wymownym dowodem liczebnego rozrostu konserwatorjum krakowskiego. Chcąc przedstawić wszechstronne rezultaty całorocznej nauki, trzeba było z konieczności zaaranżować rzecz na tak rozległą skalę, co niewątpliwie wpłynąć musiało na rozmiary programów i narazić niejednokrotnie wytrzymałość słuchaczów na zbyt dotkliwą próbę. Z góry zaznaczę, że trud wysłuchania niezmiernie długiego programu czterech popisów, wynagrodziły dodatnie, a nieraz wystrzelające ponad zwykłą miarę rezultaty nauki. Korzystne wrażenie przeważało niemal zawsze.

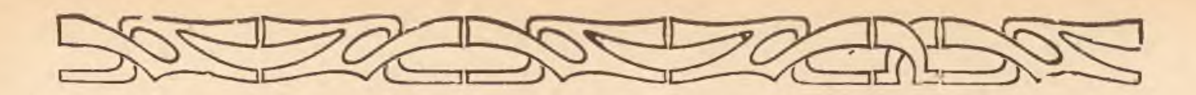
Tak streszczam swój sąd o popisach. Sąd ten wyda się może zbyt chłodny i lakoniczny, zwłaszcza wobec peanów entuzjazmu, wyśpiewanych przez autoreklamy rozlicznych szkół i t. zw. „szkół" muzycznych.

Nieuleczalną plagą wszystkich popisów są programy, obciążone nadmiarem produkcji. Jedynym środkiem zaradczym byłaby zmiana charakteru tych programów: zamiast mieszaniny bezstylowej, doprowadzającej do rozpaczy swoją beztroską o artystyczną wartość produkcji, należałoby wykorzystać całoroczną pracę uczniów w ten sposób, by oddać ją w służbę pewnego jednolitego programu, chociażby rozłożonego na dwa lub trzy wieczory, lecz ujętego w ramy zwięzłe i stylowe. Cóż łatwiejszego nad urządzenie popisu, poświęconego Beethovenowi, romantykom, muzyce współczesnej i t. p.: wszak i najmłodsze siły mogłyby współdziałać, zwłaszcza, że wybiera się zawsze siły najzdolniejsze, a takich młodocianych fenomenów nie brakło i na odbytych popisach konserwatorjum. Wieczór, poświęcony jednemu kompozytorowi, możnaby poprzedzić króciutkim referatem o jego działalności, wygłoszonym przez jednego z uczniów, co stanowiłoby miłe urozmaicenie i nie pozostało bez pewnej korzyści duchowej. To wnioski na przyszłość. A teraz w kilku słowach, jakie plony przyniosła nauka.

Dwa pierwsze popisy, w których przeważały klasy niższe, odbyły się w sali prób Towarzystwa muzycznego. Na jak racjonalnych podstawach opiera się nauka na najniższym stopniu, dowiodły produkcje uczniów i uczennic prof. Michała Świerzyńskiego, składając dowody cennych zalet i energicznej pracy pedagogicznej.

W niemniej korzystnem świetle przedstawiła się klasa prof. Ant. Brandysa (Molikówna, Raab). Dwa następne popisy miały świetniejsze ramy zewnętrzne, gdyż urządzono je w wielkiej sali Starego teatru: tu przewinęły się już rezultaty dłuższych, sumiennych studjów, tu wystąpiły talenty, dla których właściwem polem działania może być samodzielna praca czy to pedagogiczna, czy artystyczna.

Największą część programu zajęły produkcje fortepjanowe: uczennice prof. Stanisława Lipskiego wykazały znaczne postępy techniczne (Z. Szkocka, L. Steinberg); uczennice prof. Jana Drozdowskiego przekonały ponownie, jak cenną siłę pedagogiczną reprezentuje prof. Drozdowski, nauczyciel doświadczony, rozmiło-



wany w swym zawodzie, pełen młodzieńczego zapału, fachowiec o gruntownem teoretycznem wykształceniu. Sam dobór programu (Dworzak, Nicodé, Grieg, Schumann, Areński) jest chlubnem świadectwem jego pedagogicznej kultury; na szczególną wzmiankę zasługuje z kilku jego uczennic p. Janina Miczulska. — W klasie prof. J. Lalewicza znalazło się kilka niecodziennych talentów; wyjątkowem zjawiskiem jest kilkonastoletni Mieczysław Münz, budzący zdumienie swą muzykalnością i dojrzałością interpretacji. Młody pjanista odegrał Koncertstück Webera technicznie i muzycznie tak, że niejeden „starszy“ mógłby się na nim wzorować; nietrudno nam wyrokować, że ten niepospolity talent wypłynie niebawem na powierzchnię. Inni uczniowie prof. Lalewicza (Stanisław Czerny, Zofja Łakocińska, W. Nowakówna, Zofja Mecnarowska, Karolina Kowalska) grali przedewszystkiem fugi organowe Bacha; przykład godzien naśladowania. — Bardzo pięknie odegrała tokkatę i fugę p. Kowalska; ton śpiewny, dynamika racjonalna, a przedewszystkiem głęboka inteligiencja i szlachetne frazowanie — oto główne cechy jej gry.

Klasy gry skrzypcowej pp. Szwarcensteina, Czaplińskiego i Wierzuchowskiego przedstawiły szereg zdolnych uczniów; zwłaszcza praca profesora Wierzuchowskiego pochwalić się może dodatnimi rezultatami: zorganizowanie orkiestry smyczkowej, która z precyzją wykonała „Suitę Holbergowską“ Griega i poprawnie towarzyszyła pieśniom solowym, odśpiewanym przez p. M. Zarankównę, pielęgnowanie muzyki kameralnej, czego dowodem był zupełnie dobrze wykonany kwintet Mozarta i kwartet Schuberta, a przedewszystkiem wysoko postawiona nauka techniczna gry solowej sprawiają, że z bezwzględnem uznaniem odnieść się należy do pożytecznej pracy p. Wierzuchowskiego; z uczniów wymienię M. Gieszczykiewicza, A. Pinkusfelda, nader wybitny talent, nadto A. Kuryłę i E. Mysliveca, rozporządzającego błyskotliwą techniką.

Skuteczną podporą w pracy nad muzyką ensemblową jest klasa profesora K. Skarżyńskiego. Miłą inowacją był kwartet z samych wiolonczeli, wykonany przez W. Stępińskiego, J. Sitkę, B. Skarżyńskiego i M. Brandysa; ustępy solowe, odegrane przez młodziutkiego Bolesława Skarżyńskiego, który prawdopodobnie pójdzie w ślady ojca, przez W. Stępińskiego (Goltermanna Koncertino) i M. Brandysa (utwory Klengla i Poppera) dowodzą, jak świetnym pedagogiem jest prof. Skarżyński.

Wprowadzona bieżącego roku klasa chóralna pod kierunkiem prof. Walewskiego wystąpiła w produkcji z „Orfeusza“ Glucka; uczennica prof. Ludwiga, Kazimiera Drozdowska, odśpiewała partję solową z aktu II-go z towarzyszeniem chóru. Klasa prof. Ludwiga skłania do pochlebnego uznania jego pracy pedagogicznej. Zarówno występujące na dwuch pierwszych popisach (Z. Jakubowska, J. Bodnicka), jak i solistki dalszych wieczorów (J. Lewartowska, M. Ożegalska), a nadewszystko p. Marja Zarankówna przynoszą zaszczyt metodzie prof. Ludwiga. Głos p. Zarankówny, postawiony prawidłowo, z natury niezmiernie miękki i giętki, rokuje jej najpiękniejsze widoki. Ensemble wokalne (tercet z oratorjum Haydna „Stworzenie“ i z opery Żeleńskiego „Konrad Wallenrod“) dowodziły sumiennego przygotowania.

Najwyższą wartość artystyczną wieczorów przedstawiło Trio fortepjanowe d'Indy'ego, wykonane przez pp. Grünberga, Pinkusfelda i Schoenguta. Akompanjament do większości ustępów solowych spoczął w rękach p. Konatkowskiej, uczennicy wysoce muzykalnej.

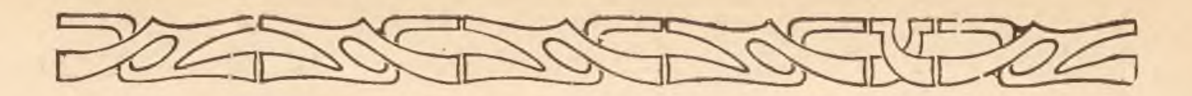
*Dr. Józef W. Reiss.*

---

# Popisy szkół muzycznych warszawskich.

**Popis klasy operowej Instytutu myz. (konserwatorjum). — Popis szkoły Towarzystwa muz. — Popis szkoły śpiewu prof. St. Dobrowolskiej. — Popis Instytutu muz. (konserwatorjum).**

§ Okres popisów naszych uczelni muzycznych rozpoczął Instytut muzyczny, wysuwając — wzorem lat ubiegłych — na pierwszy ogień klasę operową. Klasa ta w ostatnich czasach stała się gwoździem popisów Instytutu, a to ze względu na atrakcję i olbrzymi nakład pracy, która wprawdzie niektóre, w popisach klasy operowej współudział biorące zespoły, jak orkiestrowy i chóralny, pozbawia możności

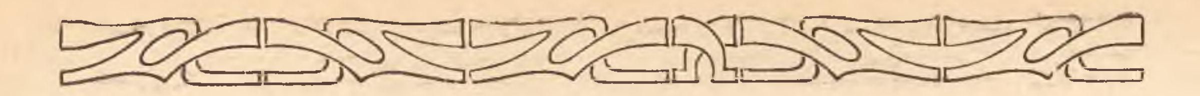


intensywniejszej pracy samodzielnej. Na tegoroczny popis przygotowano pierwszy akt „Halki", fragmenty z „Aidy" (część obrazu pierwszego i trzeci), drugi akt „Fausta" i trzeci akt „Marty" Flotowa. Całość wykonania wypadła bardzo dobrze i stwierdziła ponownie, że kierowana jest ręką doświadczonego artysty, jakim jest prof. Chodakowski. Z osób, przyjmujących udział w popisie, wyróżnić należy pp. Marję Ancewicz, Jadwigę Kluczyńską, Tomasza Stelmowskiego i Kornackiego. Wykonaniem kierował dyr. Barcewicz.

§ W popisie szkoły Towarzystwa muzycznego najgłówniejsze zainteresowanie zwróciły klasy fortepjanowe prof. Domaniewskiego i Rüdigerowej i skrzypcowa prof. Michałowicza. Z pjanistów szczególniejsze zainteresowanie wywołał p. Adam Michalski (uczeń prof. Domaniewskiego) grą dojrzałą i talentem niepowszednim. Nazwisko to zresztą znane jest dobrze z estrady Filharmonji: p. Michalski dał się bowiem już poznać jako niepospolity akompanjator, obecnie zaś przekonaliśmy się, że i jako wirtuoz zasługuje na szczególniejszą uwagę. Grał warjacje fis-moll Brahmsa. Klasę prof. Rüdigerowej reprezentowały dwie uczennice, pp. Jerominówna i Drege. Obie mieliśmy już sposobność poznać dawniej, obecnie skonstatowaliśmy znaczny postęp w opanowaniu środków technicznych i w pogłębieniu muzycznem odtwarzanych utworów. I o p. Hakowskiej, uczennicy prof. Michałowicza, wspominaliśmy w roku ub. z racji jej występu na dorocznym popisie. Dziś dodamy tylko, że poważny talent młodziutkiej wirtuozki rozwija się stale; pożądane jest tylko, aby posiadła w przyszłości lepszy instrument, co wpłynie korzystnie na piękność tonu. Druga uczennica prof. Michałowicza, p. Jabłońska, popisująca się również już kilkakrotnie publicznie, wykazała dojrzałość artystyczną w traktowaniu odtwarzanego dzieła (koncert Wieniawskiego). Trzeci przedstawiciel klasy gry skrzypcowej, p. Krauze, w koncercie Bacha wykazał b. ładny ton. Z klasy śpiewu prof. Myszugi popisywała się panna Strokowska i p. Łukowski. Ten ostatni nie wzbudził większego zainteresowania. Co do p. Strokowskiej, to ta wykonaniem trudnej i zarazem pięknej pieśni Szopskiego „Ahaswer" złożyła dowody wybitnych zalet głosowych i dużej kultury muzycznej. Rozpoczął popis p. Szabelski, uczeń klasy organowej. Akompanjowali nadzwyczaj artystycznie pp. Starczewski i Michalski.

§ Bez szumnej reklamy, bez żadnych zapowiedzi tego, co ma być, a czego zazwyczaj się nie daje, przed niedawnym czasem otworzona szkoła śpiewu prof. St. Dobrowolskiej przedstawiła przed forum publiczne pierwsze wyniki pracy, której rezultaty więcej niż nadzwyczajne wywołały zdumienie i wystawiły p. Dobrowolskiej całkiem zasłużone świadectwo utalentowanej profesorki, a nowej szkole śmiało pozwalają rokować duże powodzenie. Zaletą p. Dobrowolskiej, jako mistrzyni śpiewu, jest jednolitość metody nauczania, doskonała dykcja, rozwijanie w adeptkach sztuki wokalnej poczucia muzykalności i umiejętność osiągania maximum rezultatów przy minimum czasu, poświęconego na studja. Niektóre z popisujących się uczennic zaledwie rok kształcą się w śpiewie, a już robiły wrażenie skończonych artystek. Za przykład stawiam pannę Izę Szereszewską, jedną z najbardziej utalentowanych uczennic p. Dobrowolskiej, rozporządzającą wyjątkowej piękności mezzosopranem, uprawniającym do wróżenia p. Szereszewskiej pierwszorzędnej karjery śpiewaczej. Dużą przyszłość ma przed sobą p. Przewóski. Doskonałe wrażenie zrobił śpiew p. Zeliksonówny, która wykazała, zwłaszcza w „Dudziarzu" Paderewskiego i „Kołysance" Czajkowskiego, dużo poczucia artystycznego i umiejętność wnikania w ducha kompozycji. Pięknością głosu i niepowszednim talentem poszczycić się może p. Trębaczówna. Materjałem na wyborną śpiewaczkę koloraturową jest panna Elwing, ujawniająca w popisowych warjacjach Procha łatwość pokonywania trudności technicznych. Ładny, przedewszystkiem w górnych rejestrach, głos posiada p. Podkońska. Duszę muzykalną, obok zalet głosowych wykazała p. Nirnsteinówna, zaś p. Ehrlich imponuje siłą dźwięcznego sopranu dramatycznego. P. Gaftówna pieśń Opieńskiego i arję z „Manon" odśpiewała z dużem poczuciem artystycznem. Rolę akompanjatora spełniał po mistrzowsku prof. L. Urstein. *R. Ch.*

§ Doroczny popis uczniów i uczennic Instytutu muzycznego przedstawił obraz działalności wszystkich prawie klas tej uczelni, a więc: fortepjanu (prof. Michałowski), skrzypce (dyr. Barcewicz), śpiew (prof. Chodakowski i Giustiniani), organy (prof. Surzyński), chór mieszany (prof. Maszyński), zespół smyczkowy (prof. Jarzębski), obój (prof. Singer), klarnet (prof. Lesser) i waltornia (prof. Malinowski).



Ogólne wrażenie było bardzo dodatnie, a koncentrowało się przedewszystkiem w występie p. Chrapowickiego (ostatni numer programu), ucznia prof. Michałowskiego, który odegrał na fortepjanie Finale z koncertu C-moll Saint-Saënsa; młody ten artysta jest bezwarunkowo świetnie zapowiadającą się indywidualnością artystyczną, jest to talent niepospolity, o którym będzie bezwątpienia głośno w przyszłości.

Jeżeli chodzi o zaznaczenie w sprawozdaniu siły wrażeń, to na drugiem zaraz miejscu należy postawić występ klasy chóralnej dyr. Maszyńskiego; doświadczenie, umiejętność uczenia i kultura artystyczna dzielnego kierownika sprawiły, że mimo głosowo niezbyt „dźwięcznego", a więc i niezupełnie „wdzięcznego" materjału, potrafił wykonaniem trudnego motetu J. S. Bacha wywrzeć prawdziwie artystyczne wrażenie; wszystkie figury kontrapunktu, cieniowanie, prozodja opracowane były wzorowo — nie mówiąc już, że samemu wyborowi tego rodzaju kompozycji bardzo gorąco i serdecznie przyklasnąć należy. Czyby też nie warto zastanowić się nad tem, aby ograniczając do pewnego stopnia energję włożoną w popis klasy operowej — przygotować raczej na popis jakieś klasyczne Oratorjum lub nawet Kantatę, coby nietylko wpłynęło dodatnio na poziom kultury artystycznej uczniów, ale dało przytem sposobność solistom śpiewakom (uczniom) do popisania się i wyrobienia w jakimś stylowym repertuarze, bez obracania się w odwiecznem kole Pucciniego, Masseneta i t. p.

Z klas śpiewu solowego zaznaczyć należy występ panny Sliwerskiej (uczennica prof. Chodakowskiego), obdarzonej pięknym i dźwięcznym głosem, oraz p. Preobrażeńskiego (klasa prof. Giustinianiego), barytonisty, zapowiadającego piękną przyszłość; panna Prozorowska posiada bardzo dobre przygotowanie techniczne, ale sam gatunek głosu nie jest dość szlachetny.

Z klasy dyr. Barcewicza (który dzielnie prowadził drużynę uczniowskiej orkiestry, akompanjując do koncertów Beethovena i Wieniawskiego) popisywał się z powodzeniem p. Fidelman, utalentowany skrzypek (Koncert Wieniawskiego). Jako wirtuoz-organista, o doskonałem przygotowaniu artystycznem, dał się poznać uczeń prof. Surzyńskiego, p. Wichowski. Z klasy klarnetu popisywał się p. Parenow; z oboju pp. Sniechowski i Kaceński, a z waltorni czterech uczniów, którzy odegrali Adagio religioso, Lorenza.

Popis rozpoczął się koncertem G-dur Beethovena w interpretacji panny Ginsburg, wielce utalentowanej uczennicy prof. Michałowskiego. *H. O.*

---

# Z żałobnej karty.

**Rubiec Aleksander**, popularny swego czasu w Rosji pedagog, umarł w maju r. b. Rubiec należał (od r. 1866 do 1890) do grona profesorów konserwatorjum w Petersburgu (klasy teorji i solfedżja); stanowisko to zmuszony był opuścić w r. 1890 z powodu utraty wzroku. Napisał sporą liczbę popularnych zbiorków i książek z zakresu teorji i solfedżja; wydał drukiem całe szeregi pieśni ludowych, oraz „Leksykon kompozytorów i działaczy muzycznych rosyjskich".

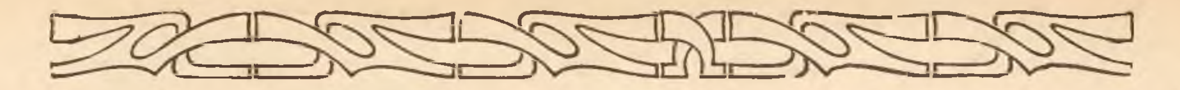
**Józef Rozkoszny.** Czeski świat muzyczny stracił nestora kompozytorów narodowych i zasłużonego pjoniera na polu szerzenia muzyki w kraju rodzinnym. S. p. Józef Rozkoszny znany był swego czasu jako niepośledni pjanista (koncertował w Austrji i Rumunji), sławę zaś utrwaliły mu prace kompozytorskie, wśród których pierwsze miejsce zajmują opery („Nikolaus" 1870, „St. Johannis Stromschnelle", „Zawisza z Falkensteinu", „Kopciuszek" 1885, „Wilddieb", „Rübezahl" 1889, „Satanella" 1898, „Stoja", „Czarne jezioro" 1906), dalej msze, uwertury, utwory fortepjanowe, pieśni, chóry i t. d. Zmarły pozostawał na stanowisku prezesa Umeleckiej Besedy.

---

# KRONIKA.

= **Od Redakcji.** Następny zeszyt „Przeglądu Muzycznego" wyjdzie 1-go sierpnia.

= **Z Warsz. Tow. muzycznego.** P. Gabrjela Jabłońska, wychowanka szkoły Towarz. muz., zamianowana została na stanowisko profesor-



ki gry skrzypcowej klasy wstępnej i niższej tej uczelni.

= **Z Warszaw. Konserwatorjum muzycznego.** Sprawa budowy nowego pawilonu na terytorjum konserwatorjum muzycznego jest już ostatecznie załatwiona. Budowa wkrótce będzie rozpoczęta i w końcu października r. b. budynek ma być pod dachem. Nowy pawilon będzie się składał z 12 pokojów na parterze, sala zaś koncertowa na piętrze pomieści 500 krzeseł, a na galerji 200. Budowa kosztować ma 150,000 rubli.

= **Ludomir Różycki** świeżo ukończył balet w 3 obrazach p. t. „Nieznana“. Nowe dzieło twórcy „Meduzy“ zostało już przyjęte przez dyrekcję teatru Wielkiego i będzie wystawione w sezonie nadchodzącym. Partycja fortepjanowa „Meduzy“, którą nabył na własność Erich Oesterheld, wyszła już z druku.

= **Łódź.** Założona przed pół rokiem przy Towarzystwie muzycznem imienia Chopina szkoła muzyczna wyrabia się na poważną uczelnię muzyczną. Świadczył o tem popis uczniów i uczennic, który odbył się 15 czerwca. W szkole czynne były następujące klasy: fortepjanu (prof. Smidowicz, Mazurkiewicz, Rokicka), skrzypiec (prof. Brandt, Goebel), śpiewu solowego (prof. Bensman), instrumentów dętych (prof. Januszewski), sztuki dramatycznej (prof. Bednarczyk). Przedmioty teoretyczne wykłada dyrektor szkoły, p. Tadeusz Joteyko.

= Tenor, p. **Nikodem Steinman**, warszawianin, po występach w Budapeszcie, a ostatnio w Berlinie, gdzie się kształci pod kierunkiem prof. E. Grenzbacha, zaangażowany jest na trzy sezony do Magdeburga.

= **Lwów.** Dr Adolf Chybiński odbył na uniwersytecie w półroczu letniem następujące wykłady: 1) Historja muzyki w XV i XVI w.; 2) Teorja kontrapunktu w XVI wieku; 3) Ćwiczenia w nutacji mensuralnej i tabulaturowej; 4) Ćwiczenia w analizie sonat Beethovena. — W półroczu zimowem wykładać będzie: 1) Jan Sebastjan Bach jako kompozytor instrumentalny (2 godz.); 2) Historja form instrumentalnych do czasów Bacha (2 godz.); 3) Muzyka polska w XVI stuleciu (1 godz.); 4) Ćwiczenia (1½ g.).

= **Kraków.** D. 18 czerwca w sali Starego teatru odbył się popis uczniów i uczennic nowootworzonej szkoły śpiewu prof. St. Bursy. Jak stwierdzają liczne głosy prasy miejscowej („Gazeta poniedziałkowa“, „Nowiny“, „Czas“, „Nowa Reforma“ i in.), popis wypadł bardzo dobrze. „Gazeta poniedziałkowa“ pisze między innemi:

„Szkoła prof. St. Bursy wystąpiła z popisem śpiewackim, o programie, złożonym z pieśni, tudzież arji operowych, oraz całego ostatniego aktu opery Mozarta „Flet zaczarowany“. Publiczność koncertowa wypełniła szczelnie salę, dając dowód zainteresowania z jednej strony, z drugiej zaś strony dowód uznania pracy śpiewaka, traktującego pedagogję „bel canto“ z wielkiem zamiłowaniem i doskonałymi wynikami.

Uczniów przedstawił prof. Bursa sporą gromadkę, z różnych stadjów swej pracy, od początkujących do skończonych już i gotowych do zadań artystycznych. Wszyscy posiadają piękne głosy, na których znać sumienną pracę i zapobiegliwy trud w ich uformowaniu, i wszyscy są muzykalni. Widocznie dobór uczni jest staranny i przezorny. Na czoło całej gromadki wybili się pp.: Stefanja Balówna i Stanisław Płutyński (sopran koloraturowy i baryton). St. Płutyński posiada obszerną skalę, emisję doskonałą, poczucie frazy, wybitną muzykalność, oraz tupet śpiewacki.

P. Balówna posiada wszelkie warunki na dobrą śpiewaczkę. Ma ona daleko posuniętą koloraturę, perlistą, swobodną i równą, okraszoną dźwiękiem ciepłym, jasnym i bardzo sympatycznym, a nadto urodę.

Tej parze uczniów nie ustępują w talencie trzy inne uczennice, których świeże głosy będą w niedalekiej przyszłości pociechą dla maestra. To panny: Łątkówna, łącząca z niepospolitą urodą piękny materjał, nad którym pracować należy; Kowalska, której wybitna muzykalność będzie wielce pomocną w przyszłej niewątpliwej karjerze śpiewackiej, i p. Hellerówna, rozporządzająca altem o niezwykle pięknych tonach piersiowych, aksamitnych w brzmieniu.

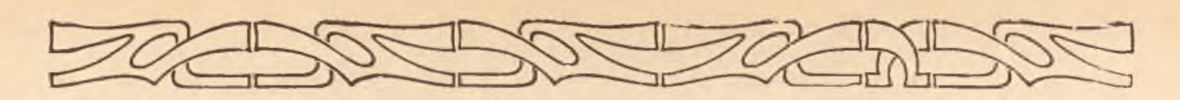
Młodsza generacja uczni posiada również głosy bardzo piękne. Z tych panny: Millakówna i Knapczykówna — dwa mezzosoprany, zajęły ciepłem dźwięku i dobrą emisją; trzej basi pp.: Doelli, Roman i Ortel posiadają wybitną muzykalność, tenor, p. Cos, dobrą emisję.

Chórek niewielki, lecz sprawny zaśpiewał finał z „Fletu zaczarow.“ — jędrnie i czysto.

Praca p. St. Bursy zasługuje na uznanie. Uczniowie mają emisję prawidłową, oddychają spokojnie, śpiewają frazy muzyczne poprawnie, słowem wykazują zalety dobrej metody, stosowanej starannie, a zarazem przezornie.“

— Krakowski Instytut muzyczny w ciągu trzech wieczorów zdawał sprawę w sali Starego teatru z rezultatów swej pracy pedagogicznej, która — według słów prasy codziennej krakowskiej — dała wyniki doskonałe. Pierwszy wieczór wypełniły popisy niższych klas gry fortepjanowej, skrzypiec i wiolonczeli; wyróżnieni zostali pjaniści: Z. Bilikiewiczówna, Z. Gołosińska, S. Lanes, Z. Pankiewiczówna, M. Ballenstedtówna, R. Różycki, M. Wiesenberg, E. Fassówna, I. Grosse, Z. Dzięciołowska. S. Sołtan, Z. Jezierska i C. Lipska, skrzypek: A. Ballenstedt (klasa prof. Giebułtowskiego), wiolonczeliści: Reiner, Bilikiewicz i Blaschke (klasa prof. Kopystyńskiego). Na program popisów drugiego wieczoru złożyła się gra ensemblowa i śpiewy chóralne; wykonano: Tria fortepjanowe Gurlitta, Hofmanna i Areńskiego, kwartet smyczkowy Mozarta i sonatę Sjögrena na skrzypce (p. Hnatiuk-Gilewski) i fortepjan. Chór dziecięcy (kierowniczka: p. Stanisława Heumanówna) odtworzył kilka pieśni, wykazując czystość intonacji i dobre frazowanie. O trzecim (ostatnim) dniu popisu, na który złożyły się produkcje uczennic wyższych klas gry fortepjanowej, pozostających pod kierunkiem dobrze znanych pjanistek pp.: Czop-Umlaufowej i Ladówny, klasy gry skrzypcowej (prof. Giebułtowskiego) i śpiewu (klasa ś. p. Al. Bandrowskiego), pisze „Nowa Reforma“:

„Popis rozpoczął się koncertem fortepjanowym Mozarta z tow. orkiestry 1 p. p. Wykonał go z precyzją, doskonałem frazowaniem i stylowem opanowaniem N. Knödel, uczeń p. Umlaufowej. Z tejże samej klasy uczenni-



ca, p. Kwiecińska, głębokiem wniknięciem w istotę muzyki Griega i doskonałem opanowaniem technicznej strony utworu, dzielnie zarekomendowała swe zdolności. Artystycznie najwyżej wzniosła się w ubiegłym roku p. Gablenzówna, która w koncercie Chopina e-moll przedstawiła się jako pjanistka, panująca w pełni nad tajemnicą muzyki chopinowskiej, a której tylko energji i brawury wirtuozowskiej brak do wywołania pełni artystycznych wzruszeń. Wreszcie, jako ostatni uczeń szkoły p. Umlaufowej, wystąpił znany z popisów w latach ubiegłych uczeń Häussler, który w doskonale wykonanym koncertowym utworze Webera rozwinął grę bardzo interesującą, będącą zadatkiem poważnej przyszłości.

Z klasy panny Ladówny popisała się wzorowo postawioną techniką p. Merzówna, której muzykalność znalazła wdzięczne pole do ujawnienia się w koncercie Mendelssohna. Przedstawicielką wreszcie gry brawurowej, błyskotliwej, stojącej w zupełności na wyżynie produkcji koncertowej, była p. Scherzesteinówna. Efekty i cieniowanie dynamiki, elegancja i brawura w traktowaniu koncertu Saint-Saënsa znalazły czysty poklask.

Klasa skrzypcowa prof. Giebułtowskiego pochwaliła się trzema uczniami o wybitnych już kwalifikacjach. P. Hnatiuk-Gilewski w wykonaniu arji Beriota wykazał, obok nieposzlakowanie czystego tonu i pewności smyczka, ogromne poczucie muzykalności i dużą technikę; p. Spitzer w pieśni ze „Śpiewaków norymberskich" ujawnił subtelne odczucie muzyki wagnerowskiej, a uczeń Parczyński osiągnął znaczne wyrobienie techniczne i stylowe, wydobyte w dobrze odegranym koncercie Rhodego...

Z klasy śpiewu ś. p. Aleksandra Bandrowskiego najlepsza z uczennic, p. Ottówna, mile okrasiła program ślicznem wykonaniem arji z „Roberta Djabła". Dobrze postawiony głos, o wdzięcznej barwie tonu i ciepłym kolorycie cechują tę śpiewaczkę, której droga stoi do karjery otworem.

Druga część popisu oddzieloną została od części pierwszej popisem gimnastyki rytmicznej uczniów i uczennic klasy prof. A. Czerbaka."

= **Konserwatorjum w Moskwie** w ubiegłym roku szkolnym liczyło 903 wychowańców (505 uczennic i 398 uczniów); w tej liczbie w klasach gry na fortepjanie 488 (73 uczniów i 415 uczennic), w klasie śpiewu solowego 226 (145 śpiewaczek i 81 śpiewaków), w klasie kompozycji 20.

= **Safonow**, znany i w Warszawie kapelmistrz rosyjski, wybrany został na honorowego członka Londyńskiego Towarzystwa Filharmonicznego.

= **Leopold Reichwein**, dotychczasowy kapelmistrz nadworny w Karlsruche, powołany został na stanowisko kierownika wiedeńskiej nadwornej opery.

= **Popularne wykłady** dla melomanów i bywalców koncertowych organizuje w przyszłym sezonie C. K. Towarz. muzyczne w Wiedniu. Tacy uczeni, jak prof. dr Wallaschek, prof. dr Mandyczewski, Gradener i Prochaska wygłoszą szereg wykładów z zakresu historji muzyki, harmonji, instrumentacji i form muzycznych.

= **W szkole śpiewu Gemmy Bellincioni w Berlinie** — jak donosi korespondent „Nowej Gazety" — rodaczki nasze stanowią bardzo znaczny procent. Do grona uczennic p. Bellincioni należą pp.: Rakowiecka (z Pułtuskiego), Milnerówna (z Warszawy), Gulkowska (z Krakowa), Dońska (z Tomaszowa), Neringowa (Chicago) i hrabianka Krasińska (z Wołynia). Ta ostatnia — według przytoczonego źródła — należeć ma do talentów fenomenalnych.

= **Brawo „Signale"**! Doskonałe monitum dało „Signale" berlińskiemu „Lokalanzeiger'owi". Poszło o... mistrza Pederewskiego! Korespondent londyński wspomnianego dziennika doniósł właśnie o koncercie beethovenowskim, który się odbył w Queenshalli pod dyrekcją Nikischa, nie wspominając ani słowa o tem, że w koncercie brał udział mistrz Paderewski. „Berliner Lokalanzeiger" — pisze „Signale" — ma własny, specjalny sposób informowania swoich czytelników o wydarzeniach muzycznych. Niedawno temu, nie bacząc na brak miejsca, „B. L." zamieścił właśnie wyczerpujące sprawozdanie z koncertu beethovenowskiego, który się odbył w Londynie pod dyrekcją Artura Nikischa. Czytelnik berliński mógł z tego wywnioskować, że był to debjut kapelmistrzowski Nikischa w Londynie, lub, co najmniej, że dyrygował sam po raz pierwszy Beethovenem. Jednakże Nikisch, jako odtwórca wszelkiego rodzaju kompozycji, jest równie popularny i wysoko ceniony w Londynie, jak i w Berlinie! Lecz o tem, że w koncercie, o którym mowa, brał udział Paderewski i grał koncert Es-dur Beethovena, zdobywając sobie nie mniej oklasków, jak Nikisch za „Eroikę", sprawozdawca „B. L." nie wspomina wcale. Czyżby „Lokalanzeiger" obawiał się, że wymienienie nazwiska artysty polaka, który interpretował dzieło niemieckie, mogło dotknąć sfery „wyższe"? Czyżby się uważał za „Plus catholique que le pape"? Ale gdzież tu jest wzgląd na zainteresowanie czytelnika? Że Nikisch potrafi dyrygować Beethovenem, wiedziano w Berlinie oddawna; że Nikisch, jako interpretator dzieł Beethovena, równie w Londynie jest wysoko ceniony, zakomunikowano mu już zgórą dziesięć lat temu; ale że Paderewski wykonaniem koncertu Es-dur Beethovena wywarł głębokie wrażenie, to właśnie dla wielu czytelników „Lokalanzeig." byłoby nowością."

= **Na konkursie** konserwatorjum Scharwenki w Berlinie o nagrodę w postaci fortepjanu blüthnerowskiego wyszedł zwycięzcą Aleksander Dickstein z Kijowa, uczeń prof. Mayer-Mahr'a.

= **Koncerty abonamentowe Siloti'ego** w Petersburgu obchodziły w ubiegłym sezonie 10-ty rok istnienia. W stosunku do znacznej liczby koncertów ostatniego sezonu (40), uderza mała liczba wykonanych po raz pierwszy współczesnych dzieł muzycznych, z których umieszczono na programach zaledwie 3: „Kindertotenlieder" Mahlera, koncert fortepjanowy Regera i „Peleasa i Melisandę" Schönberga.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54.—Telefon 266-07.

# Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie 2 rb. półrocznie 1 rb.

### Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Mchał, prof., Widok 14.
Cymbaliński Stefan, prof. Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, A. Jerozolimska 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Krucza 40.
Marczewski Lucjan, dyr. szk. muz., Wspólna 3.
Opieński Henryk, prof., Wilcza 53.
Rosenzweig Józef, prof. (teorja ogólna, historja muz. i estetyka), Mazowiecka 16.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Statkowski Roman, prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław prof., Kanonja 12.
Szopski Feliejan, prof., Al. Jerozolimska 43.
Chojnacki Roman, Mokotowska 41, tel. 289-50.

### Nauczyciele śpiewu solowego.

Brusendorfowa Lucyna (artystka śpiewaczka estradowa), Krucza 8.
Chodakowski Józef prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol prof., Nowy-Świat 7.
Kozłowska Marja, art. op. Widok 21. Przyjmuje od 11—1 i od 3—5.
Lipiański Józef prof., Moniuszki 4, telefon 280-16.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Al. Jerozolimskie 54 m. 7.
Myszuga Aleksander, prof., Kr.-Przedm. 6.
Nowacka-Hahn Marja, Mokotowska 57—1.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, prof., Nowogrodzka 58.

### Nauczyciele gry fortepjanowej.

B eżyna Marja (akompanjament), Nowowiejska 5, m. 22, tel. 286-77.
Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Chmielna 36 m. 7.
Gajewska Felicja (akompanjament), Chmielna 64.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof. Wspólna 33.
Janowska Marja, Marszałkowska 79 m. 31.
Jarzębska Jadwiga (ucz. prof. Michałowskiego), Nowolipki 58 m. 9. przyjmuje w niedzielę od 3—6.
Kochańska Jadwiga, prof., Krucza 8.
Kruziński Wincenty, Krucza 40.
Liberman Filip, prof., Wilcza 47/49.
Lewin Henryk, Złota 25.
Melcer Henryk prof., Wspólna 54 m. 7.
Michałowski Aleks. prof. Włodzimierska 11.
Mielcarski Antoni, Wspólna 58.
Neumark-Sokołow Wera, Żórawia 3 m. 7, telefon 239-42.
Norkuska Helena, Marszałkowska 53a.
Nowacka Leokadja, Koszykowa 11.
Ostrzyńska Helena, Nowogrodzka 3 m. 5. telefon 133-40.
Płosajkiewicz L. T., Teodora 17 m. 7.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Romaszko Paweł prof., Chmielna 18.
Różycki Aleksander prof., Hoża 18.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Szczawiński Stanisław, Grzybowska 17.
Szczekowska Paulina, Wiejska 13.
Starczewski Feliks (akompanjament), Nowy Świat 22.
Stempińska Stanisława, Marszałkowska 74. przyjmuje od 3 — 4.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, prof. szkoły Tow. Muz., Wspólna 51.
Tołkacz Józef, prof. szkoły Tow. Muz., Złota 39, od 10 do 12.
Urstein Ludwik, prof., Foksal 11, tel. 296-24.
Wąsowska Rüdiger Marja, prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81, od 5—7.
Wieczorek Zofja, prof. Nowogrodzka 31 m. 12, telefon 128-14.
Wiśnicka-Welska Janina, Elektoralna 45.
Witkowska Wiktorja, Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Wilcza 16 od 4 — 5.
Szwarc Natalja, Chłodna 30.

### Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Giżycki Wacław, Krucza 7.

### Nauczyciele gry skrzypcowej.

Andrzejowski Adam, prof. Włodzimierska 10.
Aust Romuald, prof., Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, prof., Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Nowogrodzka 43 m. 23.
Chodak Bronisław, prof. Koszykowa 42. Telefon 280-98.
Dłutowski Wojciech, Wierzbowa 9.
Drutman Jakób, prof., Marjensztad 19.
Kreczmer Arkadjusz, Oboźna 9.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.

### Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer prof., Krucza 23,

### Kierownicy chórów.

Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, dyr. „Lutni“, Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Tisserant Ludwik, Wspólna 51.

### Kapelmistrze.

Birnbaum Zdzisław, Hotel „Victoria“.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.

### Lekcje dykcji, deklamacji i gry scenicznej.

Prof. Kazimierz Pomian. Przygotowania na scenę i na estradę. Wielka 62. Codziennie od $2^{1}/_{2}$—$3^{1}/_{2}$.

Uczelnie muzyczne.

Szkoła muzyczna żeńska, prof Ludwika Ursteina, Foksal 11, telefon 296-24.

Szkoła muzyczna prof. Lucjana Marczewskiego, Wspólna 3, m. 2 i 3, tel. 56-25.

Szkoła muzyczna prof. J. Lipiańskiego, Moniuszki 4, telef. 280-16.

**Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.**

*Łódź.*

Szwarcbach Stanisław, pjanista, kompozytor, Piotrkowska 71.

Halpern F., Mikołajewska 20.

Mazurkiewicz T., pjanista, prof. szkół muz., dyrektor „Lutni", Piotrkowska 108.

Szkoła muzyczna Heleny Kijeńskiej (dawniej Bojanowskiej), Mikołajewska 9.

*Włocławek.*

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepjanowej.

*Częstochowa.*

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.)

*Piotrków.*

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepjanowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

*Mława.*

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej, organowej i zespoły chóralne.

*Wilno.*

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m. 1; współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.

Busz Wanda, Zaułek Ś. Jakóba 16 m. 5.

H. Szydłowska, lekcje gry fortepjanowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3.

Żukowska Bronisława (Nadbrzeżna 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

*Grodno.*

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

*Białystok.*

Wenclik Emilja, ul. Suworowska dom Samborskiej.

*Kraków.*

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, Krzyża 5, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).

Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) prof. śpiewu solowego i chórów dziecinnych i młodzieży, Batorego 18.

Lipski Stanisław, prof., Straszewskiego 25.

Janina Łada, prof. wyższych kursów w instytucie muzycznym, Basztowa 1.

Burza St., prof. śpiewu solowego (koncesjonowana szkoła śpiewu), Kremerowska 10.

*Lwów.*

Dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muz. na uniwersytecie lwowskim, Kalecza 20.

Skrzydlewski Jan, Chorążczyzny 10.

Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26.

Henryk Jarecki, nauka partji operowych. Ossolińskich II.

Wyższa szkoła muzyczna Sabiny Kasparek (kierownik artystyczny Jerzy Lalewicz prof. ck. Akademji muzycznej w Wiedniu; kierownik kursów teoretycznych dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muzyki na uniwersytecie lwowskim), ul. Batorego 36.

Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.

Wyższa szkoła muzyczna Natalji Szczycińskiej pod art. kierownictwem prof. Lalewicza, Lindego 2.

Białecka Antonina, Kalecza 6.

*Wiedeń.*

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

*Poznań.*

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego.


**„PRZEGLĄD MUZYCZNY" wychodzi 1 i 15 każdego miesiąca.**



WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: 3 rb. 60 kop.; półrocznie 2 rb. kwartalnie 1 rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. 5, kwar. kor. 2.50. Numer pojedyńczy 15 kop. Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

**Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie księgarnia Piwarskiego i Sp. i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnia Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.**

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

**Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12—1 i od 4—6 po pp., Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.**

Adres Redakcji: **Warszawa, Mokotowska № 41. Telefon Redakcji № 289-50.**